# *Miguel Hernández, Poeta-Dramaturgo.*

Algunos críticos coinciden en menospreciar o rebajar el talento dramático de Miguel Hernández o, por lo menos, sitúan al poeta lírico muy por encima del dramaturgo. Algunos llegan a admitir que sus dramas fueron un intento y nada más. Discrepo de tal opinión, pues basta examinar su poesía para convencernos del hondo sentido dramático que respira toda ella. Y esta intuición —más que concepción dramática— había de llevarle al teatro de un modo inevitable. Sus libros poéticos, su auto sacramental y sus dramas poseen esa cualidad común: dramatismo, sentido trágico. Así, es ese elemento dramático que traspasa sus poemas, lo que acentúa las calidades humanas y vitales que tanto le caracterizan. Su poesía y su obra dramática se integran mutuamente y esta última es un desarrollo —amplificado y escenificado— de algunos temas centrales de la primera. No son dos mundos diferentes sino el mismo. Por esta causa se repiten versos, metáforas e imágenes en poemas y dramas, no por pobreza expresiva, sino por cumplir una función vivificadora y actualizante: los sentimientos esencialmente poéticos y la pasión humana se hacen teatro. Su poesía es, pues, antecedente de su teatro: la misma fibra dramática y el mismo nervio humano los informan.

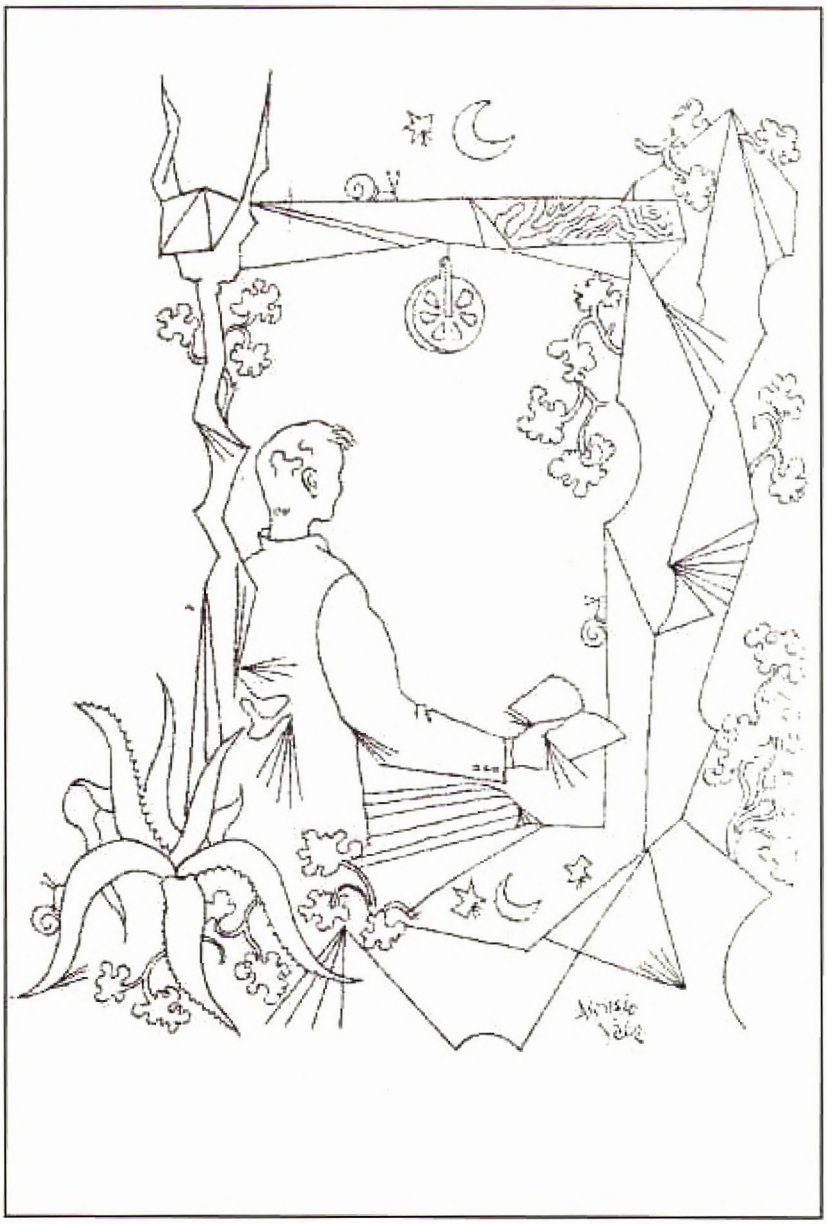
Consciente o incosciente, Hernández quería sumar su teatro —el que escribió y el que se proponía escribir— al de García Lorca, cuya dramática había venido a renovar las viejas fórmulas teatrales con el aliento vital de lo poético. Como Lorca, sentía también la necesidad de expresarse a través de seres de carne y hueso, para verse y vivirse en ellos. Ahora bien, Hernández tenía que aportar algo nuevo en el gran experimento poético del teatro contemporáneo. El podía hacer un teatro auténticamente rural y pastoril, sin dejar de ser lírico y aún épico. Ni Lope de Vega ni el mismo Lorca había dado ni podían dar a la dramática española, de un modo tan auténtico, ese "tono" peculiar de lo rústico-poético. No sería lo rural un motivo más o menos literario sino la íntegra vida del pastor y del labriego expresada con realismo y verdad poética.

Sin embargo, las circustancias ayudaron menos a Hernández que a García Lorca: no encontró un grupo teatral como el del teatro Eslava de Madrid, ni tuvo en sus manos *La Barraca* para aprender el "oficio" teatral desde dentro, ni halló a su lado la amistad de un experimentado dramaturgo como Martínez Sierra, ni de un escenógrafo como Fontanals. Nunca tuvo oportunidad —salvo en sus funciones de aficionado adolescente, en su Orihuela natal— de enfrentarse directamente con un escenario ni con los problemas prácticos del teatro, oportunidad que enseñó tanto a García Lorca. Hernández careció, pues, de ese aprendizaje técnico que tuvo el granadino.

Del mismo modo que éste, vuelve los ojos a nuestros clásicos. Comprende que nuestro teatro del Siglo de Oro es una fuente de inspiración inexhaustible y de infinitas posibilidades de expresión del alma española. Para salvarse de la comedia o del drama al uso —extranjerizado o de prosaica banalidad—, aquel teatro era una tradición a seguir: bastaba sólo actualizarla para que el público español del siglo XX quedara tan hechizado como el del siglo XVII ante los viejos temas nacionales y universales. Era un injerto que convenía hacer, porque tal tradición era sana, fuerte, fecunda y española: se enraizaba en la raza y en la tierra. Miguel Hernández siente, vive y recrea en su interior el mundo de Lope y Calderón, y pronto se empeña en tearalizarlo. No es copia, no, ni un simple acto de mimetismo. Es un proceso mucho más hondo: es la reviviscencia de una realidad española trascendente. Los personajes que eran simbólicos o simple tipificaciones en Calderón y en Lope, se actualizan y se vuelven él mismo: Hernández se auto-reconoce en Juan Labrador (El villano en su rincón), en Peribañez, en Frondoso (*Fuenteovejuna*), en el Pastor o Labrador en los autos calderonianos. El mismo se siente pastor del siglo XVII como del siglo XX: es un pastor en plano de eternidad y siempre actual. No imita el fuego de Lope, sino que echa fuera el propio. No copia el costumbrismo lopesco, sino retrata el que le rodea en Orihuela. Le han legado una herencia que él asimila rápidamente y elabora a su manera, a la luz de una intuición prodigiosa y con ayuda de un esfuerzo sin par. Todo lo que recibe en propia substancia y en contemporaneidad española, al mismo tiempo que en verdades y raíces perdurables. Acuña a su modo temas y personajes, léxico y estructuras. La tradición no excluye la visión contemporánea del tetaro, y en él se mueve Hernández con una naturalidad asombrosa.

El primer intento dramático de nuestro poeta es el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, (1934), influido por el aire neocatólico de Ramón Sijé y José Bergamín. Así se explica que su obra se publique en *Cruz y Raya* y se inspire en el tema de más honda significación católica: la caída del Hombre y

su redención por el arrepentimiento y la Eucaristía. El soplo de la trascendentalidad lo hereda de Calderón, pero los estremecedores acentos de vitalidad humana le vienen de Lope y, sobre todo, de su propia persona. Una vez escrita esta obra, Hernández se libera del catolicismo heredado y cesa en el manejo dramático de símbolos teológicos. Con un nuevo sentido de su misión como poeta y como hombre, publica a fines de 1937 *El labrador de más aire*, drama manchego en verso que, bajo la forma clásica, presenta un trozo de vida popular, campesina, con sus luchas y afanes modernos. El drama arranca, desde luego, del popularismo lopesco, pero también de la vida real del labrador español. El perfume de la canción labriega crea la acción dramática en la que, muchas veces, asoma el vigor poético, toda la reciedumbre, el ansia amorosa y la pena sorda del poeta oriolano. En este drama, Hernández rehuye toda metáfora rebuscada, todo virtuosismo neogongorino- todavia aparente en su Auto-, todo conceptismo calderoniano. Siente la profunda atracción el romance, fresco y sencillo, del metaforismo popular directo como el agua o el rayo. Se aleja de lo barroco para ganar sobriedad y realismo.



En 1937 Miguel Hernández publica *Teatro en la guerra*: son cuatro piezas de circunstancias (en una escena y en prosa). En el prólogo, nos dice que ha empezado a cultivar "un teatro hirviente y breve, un teatro de guerra." Con él procura "hacer de la materia heróica frente a la muerte". Su *Teatro en la guerra* representó un intento heróico: "sepultar las ruinas del obsceno y mentiroso teatro de la burguesía, de todas las burguesias y comodidades del alma, que todavía andan moviendo polvo y ruido en nuestro pueblo." Y con esa pasión tan suya fulminaba :"!Fuera de aquí, de los ojos de las orejas de aquí, aquellos espectáculos que no sirven para otra cosa que mover la lujuria, dormir el entendimiento y tapiar el corazón reluciente de los españolas!" Escribia, si, un teatro de circunstancias, pero Miguel Hernández soñaba con otro teatro que su temprana muerte le impidió crear: "Cuando descansemos de la guerra, y la paz aparte los cañones de las plazas y los corrales de las aldeas españolas, me veréis por ellos celebrar representaciones de un teatro que será la vida misma de España, sacada limpiamente de sus trincheras, sus calles, sus campos y sus paredes."

***Concha Zardoya***